

ORFEO D'OR

# Wagner Lohengrin

King · Harper · Hoffman  
McIntyre · Ridderbusch · Tipton

Rudolf Kempe

*Russend Wagner*  
BAYREUTHER FESTSPIELE



ORFEO

Live Recording  
30. Juli 1967

*Russend Wagner*  
BAYREUTHER FESTSPIELE

ORFEO D'OR

Richard **Wagner**  
Lohengrin

King · Harper · Hoffman  
McIntyre · Ridderbusch · Tipton

Chor und Orchester  
der Bayreuther Festspiele

Rudolf **Kempe**



ORFEO

Live Recording 30. Juli 1967



Das „Neue Bayreuth“, wie es seit 1951 von den Brüdern Wieland und Wolfgang Wagner begründet und erfolgreich etabliert wurde, suchte von Anfang an gezielt die Vermittlung durch die damals existierenden Medien, vor allem den Hörfunk und die Schallplatte. Die Live-Übertragungen im Bayerischen Rundfunk und angeschlossenen Sendern in Deutschland, Europa und Übersee entwickelten sich binnen kurzer Zeit zu einem festen Bestandteil der alljährlichen Festspiele – und sind es bis heute geblieben. Nicht zuletzt wird dadurch vielen Wagnerenthusiasten weltweit eine zumindest akustische Teilnahme am Festspielgeschehen ermöglicht. Zugleich wurden und werden damit die künstlerischen Leistungen der Bayreuther Festspiele dokumentiert und für das kulturelle Gedächtnis aufbewahrt.

Seit 2003 veröffentlichten ORFEO und die Bayreuther Festspiele erfolgreich gemeinsam eine Reihe herausragender und singulärer historischer Originalaufnahmen aus dem Archiv des Bayerischen Rundfunks unter dem Titel „Bayreuther Festspiele Live“. Das Interesse der Öffentlichkeit daran ist groß, die Edition konnte bereits zahlreiche internationale Preise gewinnen. Die Absicht aller Beteiligten ist nichts weniger als Nostalgie, eine Verklärung der Vergangenheit, vielmehr die spannende Wiederentdeckung großartiger Momente der Festspiele. Wir wollen mit der Herausgabe der Mitschnitte erin-

nern und vergegenwärtigen, wir wollen besondere Augenblicke der Festspielgeschichte wieder nacherlebbar werden lassen. Rare Tonzeugnisse und Höhepunkte der Werkstatt Bayreuth sollen der Vergessenheit entrissen werden.

Jede Bühnenaufführung vergeht in ihrem Ablauf unwiederholbar, uns sind die Aufzeichnungen des musikalischen Teils überliefert. In Abstand und Nähe sind sie uns wertvoll und wichtig, machen sie doch Entwicklungslinien deutlich, zeigen Kontinuitäten, Brüche und Anknüpfungspunkte. Wir sind überzeugt, auch weiterhin noch vielfach Ausergewöhnliches auffinden und veröffentlichen zu können.

*Eva Wagner - Pasquier  
Katharina Wagner*

*Eva Wagner-Pasquier · Katharina Wagner  
Festspielleitung*

The "New Bayreuth", established successfully in 1951 by the brothers Wieland and Wolfgang Wagner, endeavoured from the very beginning to extend its reach by means of the then media, above all the radio and the long-playing record. The live performances broadcast by the Bavarian Radio and its sister channels in Germany, the rest of Europe and abroad soon became a firm feature of the annual Festival, and have remained so to the present day. They allow many Wagner enthusiasts across the whole world at least the chance of listening in to the events of the Festival. At the same time, they allow the artistic achievements of the Bayreuth Festival to be archived and thus preserved

frère Godefroi que l'on croyait mort et qui doit réapparaître dans un délai d'un an. Ortrude surgit triomphante et annonce que le cygne qui a conduit Lohengrin à Brabant n'est autre que Godefroi auquel elle a jeté un sort. Lohengrin rompt le charme par une prière. Sous les yeux d'Ortru-

de qui s'effondre, le jeune duc recouvre forme humaine. La colombe du Graal emmène au loin la nacelle dans laquelle Lohengrin a repris place. À la consternation générale, Elsa expire dans les bras de son frère.

*(Traduction: Hugues Mousseau)*

---

Herausgegeben von der Bayreuther Festspielen  
Originalaufnahme des Bayerischen Rundfunks  
Aufnahmeleitung · Recording Supervision: Friedrich Welz  
Tontechniker: Recording Engineer: Valentin Müller  
Tontechnik · Sound Technician: Liselotte Böth  
Remastering: Christoph Stickel (msm-studios)



Für diese Veröffentlichung wurde der Original-Bandmitschnitt des Bayerischen Rundfunks verwendet. Beim Remastering wurde das Originalklangbild erhalten, wobei die Durchhörbarkeit deutlich verbessert wurde. Bandrauschen und andere Störungen, wie Klicks und Knacken, wurden so weit reduziert, dass das Originalklangbild nicht beeinträchtigt wurde. Alle klanglichen Veränderungen sind nach mehrmaligen Tests mit Leitung der Bayreuther Festspiele und ORFEO abgeklärt worden.

In remastering the original tapes, we retained the original sound, while audibly increasing its translucency. Tape noises and other intrusive sounds such as clicks and crackles were reduced only to the extent that the original sound was not compromised.

The original tapes from Bavarian Radio were used for this release.  
Following repeated tests, all these changes have cleared with the Direction of the Bayreuth Festival and ORFEO.

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank · Sebastian Stauss  
Fotos: Archiv der Bayreuther Festspiele GmbH  
Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning

ge dans un profond désarroi. [4] Pour dissiper la consternation et la tension qui s'est installée,

---

CD 3

68'45

---

[1] le roi dispense le héros de répondre aux questions de Frédéric. Mais celui-ci glisse à l'oreille d'Elsa que la nuit de noces pourrait lui permettre de découvrir l'identité de son époux, pour peu qu'il ait recours à la force comme le lui a révélé Ortrude. Alors que son époux lui redemande devant tous si elle souhaite lui poser la question, Elsa met son amour au-dessus de ses doutes. Le cortège nuptial entre dans la cathédrale au son des fanfares.

### Troisième acte

#### [2] Prélude

[3] Sur une musique éclatante, le roi et sa suite accompagnent dans leur chambre les jeunes mariés. [4] Les deux époux goûtent un court instant leur bonheur, avant d'être rattrapés par le destin. [5] Alors qu'elle exprime une nouvelle fois son amour, Elsa déplore de ne pouvoir appeler son époux par son nom. Puis surgit la crainte et finalement le soupçon que

le secret cache quelque mal. [6] Le précepte selon lequel l'amour d'Elsa ne doit pas être soumis à de dures épreuves mais être un émerveillement, pousse Elsa aux dernières extrémités: Par crainte de ne pas être à la hauteur de cette exigence et de perdre son époux tôt ou tard, [7] Elsa finit par poser la question fatale. Le chevalier au cygne abat d'un coup d'épée Frédéric qui se ruait sur lui. Elsa et le chevalier se séparent pour se présenter devant le roi.

[8] - [9] De nouveau sur les rives de l'Escaut, le roi et ses troupes s'apprêtent à partir au combat. [10] Soudain, apparaissent les quatre nobles brabançons portant la dépouille de Frédéric. Elsa s'approche la tête basse, suivie de son époux qui, au lieu de partir combattre les Hongrois, dépose une double plainte. L'agression de Frédéric est vite jugée, mais la faute d'Elsa ne peut, elle, être sanctionnée que d'une seule manière: par la réponse de son époux qui se présente comme Lohengrin, chevalier du Graal et fils de Parzival. [11] Après avoir dévoilé son identité, Lohengrin n'a d'autre choix que de regagner la confrérie du Graal. [12] Elsa et la foule voient, épouvantées, le cygne s'approcher, [13] salué tristement par Lohengrin. Ce dernier fait ses adieux à Elsa en lui remettant le cor, l'épée et l'anneau qui devront être rendus au

for the cultural memory of future generations.

Since 2003, ORFEO and the Bayreuth Festival have been publishing a series of exceptional, unique historical recordings from the archives of the Bavarian Radio under the title "Bayreuth Festival Live". There is great public interest in the edition, which has already won numerous international prizes. The involved parties are not merely indulging in an act of nostalgia or in a glorification of the past, but are embarked upon a process of rediscovering superb moments from past festivals. By publishing these live recordings, we are both engaging in an act of remembrance and bringing to life once more the special moments of past festivals so that they can be experienced afresh. Rare sound documents and highpoints from the history of the 'Bayreuth workshop' can thus be wrested from oblivion.

Every one of our stage performances comes to its ineluctable end, never to be repeated, but its musical record remains to us. These recordings are at once distant from us, and yet so close – and herein lie their value and importance. For they elucidate lines of historical development: moments of continuity, of rupture and of contact. We are convinced that we will be able to continue discovering and publishing such extraordinary sound documents in the future.

Lorsqu'ils donnèrent naissance, en 1951, au Nouveau Bayreuth – concept qui allait connaître le rayonnement que l'on sait –, les frères Wieland et Wolfgang Wagner s'attachèrent d'emblée à ce que ses représentations soient diffusées par les médi-

as de l'époque, et en particulier par la radio et le disque. Les captations live réalisées par la Radio bavaroise, et diffusées dans le monde entier, devinrent rapidement des éléments-clés du Festival et le sont restées jusqu'à aujourd'hui. Elles offrent notamment aux Wagnériens du monde entier la possibilité d'en vivre à distance le déroulement. Ces captations permettent également de conserver pour la postérité les représentations du Festival.

Depuis 2003, ORFEO et le Festival de Bayreuth se sont associés pour publier, au sein de la collection «Bayreuther Festspiele Live», une série d'enregistrements, provenant des archives de la Radio bavaroise, d'une valeur historique et artistique exceptionnelle. Ces publications, qui ont suscité un vif intérêt de la part du public, ont obtenu de nombreuses distinctions à l'échelon international. Ce projet exprime moins la nostalgie d'un passé glorieux que la volonté de faire redécouvrir des moments forts du Festival. Notre but est de mettre en lumière l'actualité de documents du passé et de faire revivre des représentations essentielles du Festival. De la sorte, des enregistrements rares et des soirées légendaires se trouvent sauvés de l'oubli.

Si nulle représentation ne saurait être, à proprement parler, reproduite, son enregistrement permet d'en conserver une trace sonore. Qu'il soit ancien ou récent, chaque document nous apparaît important. Il permet de saisir évolutions, continuités, ruptures et liaisons. Nous sommes convaincues que de nombreuses découvertes passionnantes nous attendent et espérons bien pouvoir les publier.



Karl Ridderbusch  
(1933–1997)  
König Heinrich



James King  
(1925–2005)  
Lohengrin



Heather Harper  
(1930\*)  
Elsa



Donald McIntyre  
(1934\*)  
Telramund



Grace Hoffman  
(1925–2008)  
Ortrud



du chevalier inconnu, non pas au rang de duc mais de protecteur du Brabant. Celui-ci veut les emmener, dès le lendemain des noces, partir combattre les Hongrois. Frédéric, l'air de rien, joue du courroux de quatre nobles brabançons pour s'en faire des alliés. [1] Alors que le cortège nuptial s'approche, [2] Ortrude provoque un scandale sur les marches de la cathédrale: Ce n'est pas à Elsa mais à elle que revient la préséance, car le jugement de dieu fut faussé par une personne dépourvue de

nom voire d'honneur. Face à l'accusation de sorcellerie d'Ortrude, Elsa répond que les actes du héros parlent d'eux-mêmes. Le chevalier mis en cause apparaît aux côtés du roi et fait reculer Ortrude d'un regard impavide. [3] Alors que le couple nuptial s'apprête à entrer dans la cathédrale, Frédéric s'interpose au péril de sa vie et exhorte son adversaire du duel à révéler son nom, son rang et ses mérites. Le chevalier apostrophé réplique que seule Elsa serait en droit d'exiger une réponse, ce qui la plon-



## Deuxième acte

### 1 Prélude orchestral

2 Il fait nuit dans la forteresse d'Anvers. Tandis que la fête bat son plein dans le palais, Frédéric et Ortrude, désormais proscrits, sont assis sur les marches de la cathédrale. Le refus d'Ortrude de quitter la ville provoque la fureur et le désespoir de Frédéric: Elle seule est responsable de son déshonneur. 3 Ce ne fut pas l'aveu d'Elsa, mais Ortrude qui, prétendant avoir été témoin du meurtre et prophétisant le retour sur le trône de la vieille dynastie frisonne, le poussa à la prendre pour épouse et à accuser Elsa. Ortrude n'admet pas l'interprétation de Frédéric selon laquelle dieu, par la défaite qu'il dut subir, la déshonora en la faisant passer pour une affabulatrice. 4 Elle regagne la confiance de Frédéric en lui faisant comprendre que l'interdiction faite par le chevalier vainqueur à sa future épouse de le questionner sur son identité, fait partie de l'enchantement grâce auquel il remporta le combat. Ortrude voit deux moyens de renverser la situation: instiller le doute dans l'esprit d'Elsa pour la pousser à poser la question interdite, ou infliger une blessure, fût-elle

bénigne, au chevalier. Ortrude exhorte Frédéric de nouveau galvanisé à garder la tête froide, lui assurant qu'ils pourront bientôt tous deux se venger. 5 Elsa apparaît sur le balcon, comblée de bonheur, rendant grâce à la brise qui amena le chevalier providentiel, sécha ses larmes et modère son ardeur amoureuse. 6 Mais cette même brise fait maintenant parvenir aux oreilles d'Elsa la voix et la plainte lancinante d'Ortrude qui affirme n'avoir jamais fait le moindre mal. Saisie de pitié, Elsa descend rejoindre Ortrude pour l'accueillir dans la cour dont l'accès lui est interdit. 7 Moment que choisit Ortrude pour préférer de sauvages imprécations. Invoquant les divinités païennes germaniques bannies par le christianisme, Ortrude voit dans sa fausseté une vraie légitimité. 8 Elle remercie Elsa pour le pardon et la clémence qu'elle promet d'obtenir pour Frédéric, la mettant, au passage, en garde contre les périls que cache l'interdiction de questionner prononcée par son futur époux. Malgré quelque hésitation, Elsa fait entrer Ortrude dans ses appartements afin de se parer ensemble de bijoux pour la noce. Frédéric sort de l'ombre, se réjouissant de la chute prochaine de son ennemi mortel. 9 À l'aube, des nobles et des bourgeois brabançons se rassemblent. 10 Le héraut leur annonce le bannissement de Frédéric et la nomination



Thomas Tipton  
(1926–2007)  
Heerrufer



Horst Hoffmann  
(1935\*)  
1. Edler



Hermin Esser  
(1928–2009)  
2. Edler



Dieter Slembeck  
(1935–1974)  
3. Edler



Heinz Feldhoff  
(1938–2010)  
4. Edler

# BAYREUTHER FESTSPIELE

30. Juli 1967

Festspielhaus

## LOHENGRIN

Romantische Oper in drei Aufzügen

Text und Musik von

RICHARD WAGNER

Heinrich der Vogler, deutscher König ..... Karl Ridderbusch  
Lohengrin ..... James King  
Elsa von Brabant ..... Heather Harper  
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf .... Donald McIntyre  
Ortrud, seine Gemahlin ..... Grace Hoffman  
Der Heerrufer des Königs ..... Thomas Tipton  
Vier brabantische Edle ..... Horst Hoffmann, Hermin Esser,  
Dieter Slembeck, Heinz Feldhoff  
Vier Edelknaben ..... Natsue von Stegmann, Lieselotte Kiefer  
Elke Georg, Margret Giese-Schröder

Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele

RUDOLF KEMPE



il vient ni quel est son nom. Elsa ayant prêté serment de fidélité, l'étranger fait sa déclaration d'amour. [2] Il avertit Frédéric de l'imminence de sa défaite devant le jugement de dieu. Frédéric reste sourd aux injonctions de ses partisans qui veulent le dissuader de combattre. Le champ du duel est délimité. Le héraut rappelle

les règles à respecter, [1] le roi appelle à la prière et l'assemblée des hommes exprime sa foi inébranlable. [2] Le combat est bref: le chevalier inconnu tient le comte Frédéric à sa merci mais lui laisse la vie sauve. Elsa, le roi et le peuple acclament le vainqueur envoyé de dieu auquel revient la couronne ducale.

## L'action

CD 1

62'32

### 1 Prélude

### Premier acte

Anvers, pendant la première moitié du Xe siècle. [2] Alors qu'il passe ses troupes en revue, le roi Henri l'Oiseleur s'assure du soutien du Brabant dans la guerre menée contre la Hongrie pour défendre le Reich allemand. Mais il doit tout d'abord rendre un jugement sur les rives de l'Escaut: [3] En effet, le comte Frédéric de Telramund accuse Elsa, fille du défunt duc de Brabant, du meurtre de son propre frère, crime qu'elle lui aurait, par ailleurs, avoué. Frédéric, dont le duc avait fait le tuteur d'Elsa, renonça à la main de celle-ci pour épouser Ortrude, fille de Radbod, prince de Frise dont la dynastie commanda jadis le régiment du Brabant. Telramund exige, par conséquent, d'être fait duc, accusant de surcroît Elsa d'avoir tué son frère pour usurper la couronne et régner avec un amant dont elle cache l'existence. L'on fait venir Elsa. [4] Lorsqu'elle se présente, son attitude empreinte d'innocence et de tristesse, ainsi que son absence de réaction face à l'accusation por-

tée contre elle, plongent le roi et l'assemblée des hommes dans un profond désarroi. [5] Un jour qu'elle priait, lui apparut en songe un chevalier en lequel elle a depuis une foi absolue. Frédéric croit y reconnaître la flamme qu'elle éprouve pour l'amant supposé et exige qu'elle soit châtiée. Elsa et Frédéric sont soumis au jugement de dieu, seul recours dont dispose le roi pour clarifier la situation. [6] Interrogée par le roi, Elsa est incapable de nommer un chevalier disposé à combattre en son nom contre Frédéric. L'annonce faite par Elsa selon laquelle celui qui combattrait et vaincra en son nom se verra offrir sa main et la couronne ducal ne rencontre aucun écho auprès des nobles brabançons. [7] À midi, le héraut fait demander dans tout le pays quel homme est prêt à combattre au nom d'Elsa. Personne ne se porte candidat. Priant le ciel, Elsa obtient du roi qu'un deuxième appel soit lancé. Le miracle se produit: Tirée par un cygne sauvage, s'approche sur le fleuve une nacelle dans laquelle se tient un chevalier vêtu d'une étincelante armure d'argent. [8] Parvenu sur la rive, le chevalier fait ses adieux au cygne puis se prosterne devant le roi et déclare vouloir combattre pour prouver l'innocence d'Elsa. Comme Elsa réitère sa promesse de mariage, le chevalier pose une condition: Elle ne devra jamais lui demander ni d'où

---

**CD 1**

---

**62'32**

- 1 Vorspiel 8'23

**Erster Aufzug****Erste Szene**

- 2 *Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant!* 4'35  
Der Heerrufer · Männerchor · König Heinrich
- 3 *Dank, König, dir, daß du zu richten kamst!* 6'29  
Friedrich · Männerchor · König · Heerrufer

**Zweite Szene**

- 4 *Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!* 3'30  
Männerchor · König · Elsa
- 5 *Einsam in trüben Tagen* 7'21  
Elsa · Männerchor · König · Friedrich
- 6 *Des Ritters will ich wahren* 2'03  
Elsa · Männerchor · König
- 7 *Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam* 5'37  
Heerrufer · Männerchor · Friedrich · Elsa · König · Frauenchor

**Dritte Szene**

*Gegrüßt, du gottgesandter Held!*  
Chor

8	<i>Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!</i>	8'39
	Lohengrin · Chor · König · Elsa	
9	<i>Welch holde Wunder muß ich sehn?</i>	3'34
	Chor · Lohengrin · Friedrich · König	
10	<i>Nun höret mich und achtet wohl</i>	2'30
	Heerrufer · Chor · Lohengrin · Friedrich	
11	<i>Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich</i>	5'18
	König · Elsa · Lohengrin · Friedrich · Ortrud · Männerchor	
12	<i>Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein</i>	4'30
	Lohengrin · Chor · König · Elsa · Ortrud · Friedrich	

---

CD 2

76'32

## **Zweiter Aufzug**

1	Orchestereinleitung	3'59
---	---------------------	------

## **Erste Szene**

2	<i>Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!</i>	3'33
	Friedrich · Ortrud	
3	<i>Was macht dich in so wilder Klage doch vergehn?</i>	3'56
	Ortrud · Friedrich	

exceptionnelle, que son interprétation propulsa parmi les tout meilleurs solistes du Festival de Bayreuth». «Fort d'impressionnants moyens vocaux, (...) il sut exprimer tout le tragique du personnage.» Un chanteur «doté d'une voix de baryton nette, puissante, exempte de tout sentimentalisme, dont les accents passionnés l'emportent sur l'expression du désespoir.» Le quatrième soliste à débiter à Bayreuth était la baryton Thomas Tipton, Héraut «imposant, qui chanta avec une puissance parfaitement maîtrisée», «une grandeur pleine de lyrisme», et «livra une prestation remarquable», «subjuguant par la puissance et l'ampleur sombres de sa voix». Grace Hoffman, qui se produisait à Bayreuth depuis 1957, «chanta Ortrud d'une voix presque trop belle». L'on s'extasia sur «son talent dramatique et son intelligence d'actrice», sur le fait qu'elle était «tout simplement grandiose». Conquis, un journaliste écrivit: «L'Ortrud de Grace Hoffman s'impose par son envergure dramatique, sans exagérer la noirceur du personnage, pour mieux faire admirer le moelleux et la fermeté d'une voix d'exception.»

Concernant la distribution du rôle-titre, les huit représentations de 1967 furent placées sous le signe d'une incroyable malchance. Il fallut, en effet, faire appel à pas moins de cinq ténors différents, cas unique dans les

annales du festival. Sándor Kónya tomba malade peu après la première, lors de laquelle sa méforme avait été remarquée et déplorée. Il fut alors remplacé successivement par James King, Jess Thomas, Hermin Esser (qui interprétait sinon le Deuxième noble du Brabant), puis Jean Cox. Tous les observateurs s'accordèrent à reconnaître que «James King avait fait de la deuxième représentation une nouvelle première. Sa voix, forte d'une remarquable assise dans le grave et riches de coloris, alliait le plus suave et le métal du ténor héroïque». L'on admira «la splendeur intacte de sa voix», «la douceur de son lyrisme et la puissance de ses accents dramatiques (le tout s'inscrivant dans un jeu scénique des plus captivants)». Il apparut comme «un véritable coup de chance»: «sa remarquable prestance va de pair avec une voix de ténor à la fois solaire et héroïque, expressive sans être sentimentale». Ayant remplacé Sándor Kónya trois heures à peine avant le lever de rideau, James King fit un triomphe: «Rétif à toute forme de pathos, King fit du Récit du Graal une authentique élévation, couronnée par un irréel et radieux la majeur, le prémunissant contre les forces du Mal.» L'intensité de cette représentation alla croissant, jusqu'aux ovations du public dont James King fut le premier destinataire.



porte son «lyrisme expressif, dirigeant l'orchestre avec une profondeur supérieure à celle à laquelle il nous avait habitué sur la Colline verte. Sa lecture regorge de force, de couleur, de beauté sonore». Kempe est présenté comme «le chef wagnérien par excellence». Le plateau vocal, composé d'artistes de choix, récolta des louanges toutes aussi dithyrambiques, sans parler de l'exceptionnel chœur, applaudi frénétiquement, que dirigeait Wilhelm Pitz.

Quatre jeunes chanteurs se produisaient à Bayreuth pour la première fois: La presse vit en Heather Harper «une soprano d'une fougueuse expressivité», incarnant une «Elsa juvénile, sensible, noble, d'une absolue maîtrise vocale», «d'une pureté exquise» et «débordante de charisme». On loua tout autant sa voix «détendue, aérienne, extraordinairement disciplinée», «comblant pratiquement toutes les attentes», que «son intense présence dramatique». Karl Ridderbusch, qui débutait au festival dans le rôle du roi Henri, fut encensé pour son interprétation, «ses moyens sans limites, sa voix de basse profonde à l'assise impressionnante, qu'il conduit avec subtilité et enrichit d'une noblesse et d'une chaleur protectrices». Il surprit «par une souveraine aisance scénique, la finesse et l'intensité de sa voix chaude, le calme intérieur de son



jeu.» Interprète de Telramund salué par plusieurs critiques comme «la découverte de la soirée», Donald McIntyre effectuait lui aussi ses débuts sur la Colline verte. Sa «voix de baryton sombre et métallique», aux accents guerriers et tranchants, fit forte impression. Il interpréta «un Telramund captivant, vocalement souverain, d'une vérité dramatique hors normes.» McIntyre fut jugé comme «un baryton héroïque d'une richesse de couleurs

- 4 *Du wilde Seherin* 8'02  
Friedrich · Ortrud

### **Zweite Szene**

- 5 *Euch Lüften, die mein Klagen* 2'56  
Elsa · Ortrud · Friedrich
- 6 *Elsa! – Wer ruft?* 3'59  
Ortrud · Elsa
- 7 *Entweichte Götter! Helft jetzt meiner Rache!* 1'14  
Ortrud
- 8 *Ortrud, wo bist du?* 11'00  
Elsa · Ortrud · Friedrich

### **Dritte Szene**

- 9 *In Früh'n versammelt uns der Ruf* 4'41  
Männerchor
- 10 *Des Königs Wort und Will' tu' ich euch kund* 8'02  
Heerrufer · Männerchor · vier brabantische Edle  
Friedrich · vier Edelknaben

### **Vierte Szene**

- 11 *Gesegnet soll sie schreiten* 5'36  
Chor
- 12 *Zurück, Elsa! Nicht länger will ich dulden* 8'38  
Ortrud · Chor · Elsa

## **Fünfte Szene**

*Heil! Heil dem König!*

Männerchor · König · Elsa · Lohengrin

- 13 *O König! Trugbetörte Fürsten! Haltet ein!* 5'41  
Friedrich · König · Chor · Lohengrin
- 14 *Welch ein Geheimnis – In wildem Brüten* 5'10  
Chor · König · Lohengrin · Friedrich · Ortrud · Elsa

---

CD 3

68'45

---

- 1 *Mein Held, entgegen kühn dem Ungetreuen!* 7'15  
König · Chor · Lohengrin · Friedrich · Elsa

## **Dritter Aufzug**

- 2 Vorspiel 3'13

## **Erste Szene**

- 3 *Treulich geführt ziehet dahin* 5'38  
Chor · Kammerfrauen

## **Zweite Szene**

- 4 *Das süße Lied verhallt* 3'46  
Lohengrin · Elsa

riyée, les jugements positifs l'empor-  
tèrent sur les critiques négatives. La  
*Neue Ruhr Zeitung* s'enthousiasma:  
«Voilà une mise en scène exempte  
de tout (m'as-tu-vu): Wolfgang Wagn-  
ner sert l'œuvre sans se mettre en  
avant. Il suit sa propre voie, pas celui  
des conventions, et garde le contact  
avec la tradition. S'il préfère le réalisme  
à l'abstraction, il s'agit du réalisme  
propre aux contes. Le drame qui  
se joue met en présence des êtres  
humains. Elsa, Ortrud, Telramund ne  
sont point porteurs d'idées, mais des  
hommes et des femmes de chair et  
de sang. Lohengrin apparaît comme  
un prince charmant, et non comme  
l'émissaire d'une puissance supratere-  
stre.» C'est sous le titre «Chevalier  
solitaire en univers hostile» que Martin  
Gregor-Dellin résuma, dans le *Fränki-  
sches Tagblatt*, «l'idée-force de Wolf-  
gang Wagner, qui voit dans *Lohen-  
grin*, l'opposition du chevalier supra-  
terrestre à un univers auquel il vou-  
drait se lier, mais qui est condamné  
à lui rester étranger et hostile». La vo-  
lonté de Wolfgang Wagner d'assurer  
une certaine continuité à Bayreuth,  
de perpétuer l'œuvre brisée net de  
son frère, au centre de laquelle se  
trouvait le concept d'atelier, de *work  
in progress*, reçut, de plusieurs côtés,  
un accueil positif. Fut notamment mis  
en avant le fait que Wolfgang Wagn-  
ner n'avait pas cherché à copier  
la production de Wieland, et s'était

efforcé d'aller au bout de sa propre  
vision.

La prestation des musiciens et des  
chanteurs suscita, elle, des réactions  
unanimes. Dans les *Nürnberger  
Nachrichten* l'on pouvait lire : «À la  
tête d'un orchestre d'une transpa-  
rence et d'une plénitude sonore à  
couper le souffle, Rudolf Kempe exalte  
le lyrisme de la partition. L'équilib-  
re souverain, la ferveur et la chaleur  
de sa direction n'ont pas d'équiva-  
lent et produisent une beauté immacu-  
lée littéralement enchanteresse». (...)  
«L'approche musicale de Rudolf  
Kempe s'accorde de façon remar-  
quable avec la vision éminemment  
romantique que Wolfgang Wagner  
a de *Lohengrin*. L'impulsivité caracté-  
ristique du jeune Wagner se retrou-  
vait dans les éclatantes couleurs or-  
chestrales, les opulentes lignes mélo-  
diques, les impavides crescendi des  
cordes et l'élan rythmique irrésistible  
des vents. Rudolf Kempe veilla cepen-  
dant à constamment conserver  
au format symphonique une dimen-  
sion chambriste, attentif à préserver  
la clarté de la structure, à clairement  
différencier les couleurs tonales as-  
sociées au Graal, et l'univers sombre  
d'Ortrud, à mettre en lumière la dualité  
entre action dramatique et poésie  
élégiaque.» Rudolf Kempe, qui  
avait déjà collaboré avec Wolfgang  
Wagner, sur le *Ring* de 1960, lui ap-

sans l'avoir recherché, et par le truchement d'événements imprévus, le point final du Nouveau Bayreuth. Les avis émis sur ce *Lohengrin* furent extrêmement partagés: à la bienveillance ou l'absence de préjugés de tels journalistes répondait tantôt la nostalgie de Wieland Wagner, tantôt le refus pur et simple exprimés par d'autres critiques. Le fait est que la première du 21 juillet 1967 fut chaleureusement accueillie par le public auquel elle donna visiblement l'impression d'ouvrir une «ère nouvelle» et de marquer un tournant décisif dans l'histoire du festival. Certains observateurs affirmèrent que «le petit-fils du maître (avait) réussi à résoudre la principale défi de Bayreuth, qui est de trouver un juste équilibre entre fidélité à l'œuvre et modernité». Wolfgang Wagner fut salué pour avoir remis en lumière la dimension de «conte» de l'ouvrage, sans tomber pour autant dans un excès de romantisme, et pour avoir présenté, au lieu d'un «mystère confit d'abstraction», une lecture laissant s'exprimer «l'émotion». La scénographie se présente comme un octogone multifforme, enrichi aux deuxième et troisième actes par la représentation de la cour du château et de la chambre nuptiale. Wolfgang Wagner n'hésita pas à représenter le cygne (qui, selon le critique du *Zeit*, avait «la tête du Général de Gaulle») ou à jouer la

carte du mouvement, en libérant, de temps à autres, le chœur de sa raideur.

Certains critiques se montrèrent impressionnés par les coloris des décors: du bleu – décliné en plusieurs variantes – associé à de l'argent, des tentures rouges, vertes et bleu clair. Elsa porte une parure d'un blanc immaculé tandis que Lohengrin est vêtu d'argent. Un journaliste évoque «la force suggestive du miracle bleu-argent», assurée de façon remarquable par la mise en scène. D'autres, en revanche, rejetèrent les options de Wolfgang Wagner, y voyant le «retour à un style conventionnel», l'abandon des impulsions révolutionnaires initiées par Wieland Wagner et craignant que l'approche «terre à terre» de Wolfgang Wagner affadisse l'aura des mystères wagnériens. Reprochant au metteur en scène la pauvreté et les contradictions de sa lecture, la *Süddeutsche Zeitung* qualifia les décors de «tarabiscotés, volontairement laids et incompréhensibles». *Die Welt* émit sur le travail du petit-fils de Wagner un jugement radicalement différent: «Il fit preuve du goût et de la finesse de l'héritier éclairé, qui sait toujours garder une certaine distance critique, ne se satisfait jamais de la pure beauté extérieure, et ne s'arrête pas au simple pathos de l'instant». À l'ar-

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | <i>Wie hehr erkenn' ich unsrer Liebe Wesen</i><br>Lohengrin · Elsa        | 7'53 |
| 6 | <i>Höchstes Vertrauen hast du mir schon zu danken</i><br>Lohengrin · Elsa | 5'53 |
| 7 | <i>Ach nein! Doch dort – der Schwan!</i><br>Elsa · Lohengrin              | 6'38 |
| 8 | <i>Verwandlung</i>  | 3'46 |

### **Dritte Szene**

*Heil König Heinrich!*  
Männerchor

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 9  | <i>Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!</i><br>König · Männerchor  | 1'51 |
| 10 | <i>Was bringen die? Was tun sie kund?</i><br>Männerchor · König · vier brabantische Edle<br>Lohengrin · Chor | 7'53 |
| 11 | <i>In fernem Land, unnahbar euren Schritten</i><br>Lohengrin · König · Chor                                  | 5'31 |
| 12 | <i>Mir schwankt der Boden! – Der Schwan, der Schwan!</i><br>Elsa · Chor · Lohengrin                          | 1'24 |
| 13 | <i>Mein lieber Schwan!</i><br>Lohengrin · König · Chor · Ortrud · Elsa                                       | 7'57 |



Wilhelm Pitz  
(1897–1973)  
Choreinstudierung



Rudolf Kempe  
(1910–1976)  
Dirigent



Wolfgang Wagner  
(1919–2010)  
Regisseur

**Richard Wagner – Ur- und Erstaufführungen in Bayreuth**

**First Performances and First Performances in Bayreuth**

**Créations et Premières à Bayreuth**

1876 Der Ring des Nibelungen  
(Das Rheingold – EA, Die Walküre – EA, Siegfried UA, Götterdämmerung UA)

1882 Parsifal – UA

1886 Tristan und Isolde – EA

1888 Die Meistersinger von Nürnberg – EA

1891 Tannhäuser – EA

1894 Lohengrin – EA

1901 Der fliegende Holländer – EA



que les personnages sur la scène. La mort de Wieland Wagner marqua, à cet égard, plus que la disparition prématurée d'une personnalité artistique d'exception, et mit clairement en évidence que le fascinant projet du Nouveau Bayreuth avait atteint, sinon même dépassé, son apogée, qu'il était parvenu à son terme et devait être refermé, afin que s'ouvre une nouvelle ère esthétique et que le festival trouve un nouveau souffle.

Wolfgang Wagner ne s'était, dans ses mises en scène, vraisemblablement jamais complètement soumis au primat de l'intellect, ce qui lui avait été souvent reproché. Dès ses débuts de metteur en scène et scénographe à Bayreuth (*Lohengrin* 1953), son travail se situa constamment dans l'ombre de celle de son frère, car il s'efforçait toujours de faire cohabiter abstraction et réalisme. Sa production de *Lohengrin* de 1967 marqua,



## Chevalier solitaire en univers hostile

L'édition 1967 représente, dans l'histoire du Nouveau Bayreuth, une césure nette et profonde. Elle marque, effectivement, le moment où le festival passa de la direction bicéphale assurée par les frères Wieland et Wolfgang Wagner au règne sans partage de ce dernier, qui allait durer plus de quarante ans. Wieland mourut brutalement à l'automne 1966, alors qu'il n'avait pas cinquante ans, laissant à son frère, plus jeune de deux ans, l'énorme tâche d'assurer seul tant la direction artistique que la gestion administrative et financière du festival. Initiée dès 1951, l'approche des ouvrages de Wagner, que l'on prit l'habitude de désigner du nom de Nouveau Bayreuth, s'était développée et dotée de contours toujours plus nets, pour des résultats entrés, depuis longtemps, dans l'histoire. Entourées aujourd'hui encore d'une aura mythique et considérées comme des sommets insurpassés, les mises en scène de Wieland Wagner, qui renonçaient délibérément à toute fioriture, avaient pour ambition de mettre en lumière, de la manière la plus directe, le noyau dramatique et psychologique de l'action et des personnages.

En débarrassant la scène de tout le bric-à-brac en vigueur jusque-là, le

festival opéra, dans les années cinquante et soixante, fit une refonte radicale des modes d'interprétation et d'appréhension de l'œuvre de Wagner, laquelle avait énormément souffert de l'idéologie national-socialiste et des liens étroits qu'Adolf Hitler entretenait avec Bayreuth. Après les terribles conséquences de la Seconde guerre mondiale, le festival dut sa renaissance et son renouveau au fait qu'il rompit avec l'imagerie traditionnelle, recourut à une symbolique épurée mais éloquente, à une esthétique intelligente, contemporaine, à mille lieues d'une «teutomanie qui tient de la fosse aux ours» (Thomas Mann). Que cette quête effrénée d'un message humain universel puisse être analysée comme une forme de refoulement, une manière de fuir la réalité historique, constitue l'autre versant du Nouveau Bayreuth, lequel donnait ainsi naissance à une mythologie d'un genre nouveau qui se substituait, en l'annulant, à celle qui l'avait précédée. La rigueur et la froideur extrêmes des décors de cette époque exaltent aujourd'hui encore, malgré l'immense recul du temps, une beauté éprise de classicisme, qui apparaît cependant comme étrangère et intouchable dans sa parfaite harmonie et sa manière de disposer avec une grande force symboli-

## „Einsamer Ritter in feindlicher Welt“

In der Geschichte des Neuen Bayreuth war das Festspieljahr 1967 eine wichtige und tiefe Zäsur, markierte es doch den Übergang von der brüderlichen Doppelspitze Wieland und Wolfgang Wagner zu der mehr als 40 Jahre währenden alleinigen Festspielleitung Wolfgang Wagners. Überraschend starb der noch nicht fünfzigjährige Wieland im Herbst 1966 und hinterließ seinem um zwei Jahre jüngeren Bruder die enorme Aufgabe, die Festspiele sowohl künstlerisch als auch kaufmännisch-organisatorisch weiterzuführen. Jene Stilrichtung der Wagner-Interpretation, die heute unter dem Begriff „Neu-Bayreuth“ zusammengefasst wird, hatte sich seit 1951 immer klarer und prononcierter entwickelt und dabei Resultate hervorgebracht, die längst in die Theatergeschichte Eingang fanden. Bis in die Gegenwart werden insbesondere die Inszenierungen Wieland Wagners in geradezu verklärender Weise gerühmt und als unübertroffene Meisterleistungen einer Regie beschrieben, die auf alles bloß Arabeske konsequent verzichtete und darauf zielte, den jeweiligen dramatischen und menschlich-psychologischen Kern der Handlung und Figuren der Werke zu entdecken, bloßzulegen und auf der Bühne eindringlich darzustellen.

Unter dem populären Begriff der „Entwürpelung“ der Bühne von allem überflüssig erscheinenden Kulissenzauber früherer Zeiten vollzog sich in Bayreuth während der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Umwälzung der Aufführungspraxis und der Rezeption des Wagnerschen Werks, welches vor allem durch die nationalsozialistische Ideologie sowie die enge Bindung Hitlers an Wagner und Bayreuth in prekärer Weise kontaminiert war. Dem radikalen Bruch mit altvertrauten Sehgewohnheiten, der stringenten Reduktion und Konzentration auf aussagekräftige Symbole und einer Entschlackung der Stücke von den bewährten Klischees und all jener „höhlenbärenmäßigen Deutschtümelei“ (Thomas Mann) im Verein mit ebenso intelligenten und zeitgemäßen Neudeutungen verdankte Bayreuth sein neues Erstehen und Aufblühen nach dem 2. Weltkrieg und dessen verheerenden Folgen. Dass solche Überhöhung ins Allgemein-Menschliche auch als Verdrängung historischen Bewusstseins erklärt werden kann, ist die andere Seite Neu-Bayreuths, welches gerade dadurch einen neuen Mythos erschuf, indem es den tradierten außer Kraft setzte und aufhob. Die außergewöhnliche Strenge und leidenschaftliche Kühle der Bilder von einst



zeugt noch heute aus beträchtlicher zeitlicher Ferne von einer klassisch anmutenden Schönheit, die dennoch fremd und unberührbar wirkt in ihrer ebenmäßigen Harmonie und symbolhaften Anordnung der Personen auf der Bühne. Wieland Wagners Tod war insofern mehr als das vorzeitige Ende einer zweifellos überragenden Künstlerpersönlichkeit, indem damit schlag-

artig evident wurde, dass das faszinierende Projekt Neu-Bayreuth seinen Kulminationspunkt erreicht, wenn nicht sogar bereits überschritten hatte, vollendet war und abgeschlossen werden musste, um einer anderen Periode ästhetischer Konzeptionen Platz zu machen, die Bayreuth neue Energien zuführten.

## Act Three

### ② Prelude

③ To festive strains, the king and his retinue accompany the newly-wed couple to their bridal chamber. ④ Left alone, the two briefly hymn their mutual happiness before fate pursues its course. ⑤ While assuring her saviour of her love, Elsa begins by expressing disappointment at not being able to refer to him by name, but then worry and finally mistrust gain the upper hand. In particular, she is afraid that the stranger's secret may spell disaster. ⑥ The stranger hints at the sacrifice that he has made and the splendour that he has left behind him, a splendour for which Elsa's love must now requite him, but this merely drives her to greater extremes of desperation: fearing that she will be unequal to the demands placed upon her and convinced that sooner or later she will lose him, ⑦ Elsa asks the fatal and forbidden question. At that very moment Friedrich rushes in, his sword drawn, but the Knight of the Swan strikes him down. He and Elsa then leave independently in order to appear before the king.

⑧ – ⑨ The scene changes back to the banks of the Scheldt, where King Henry and the menfolk are preparing to leave for battle. ⑩ Suddenly the

four Brabantine nobles enter with the dead Friedrich, followed by Elsa, who arrives with her head bowed. Finally they are joined by the Knight of the Swan, who, instead of leading them into battle, levels a twofold charge. Friedrich's clandestine attack on him is easily dealt with, but there can be only one punishment for Elsa's failing: the hero reveals his true identity as Parzival's son, Lohengrin, a knight in the service of the Grail. ⑪ But having divulged his name, he must now return to the Grail. ⑫ To the horror of both the crowd and Elsa, the swan returns, ⑬ and Lohengrin greets it sadly. He bids farewell to Elsa and entrusts her with a horn, a sword and a ring for her brother Gottfried who, although they all thought he was dead, will return in a year's time. Ortrud then rushes up exultantly, announcing that it was she who had turned Gottfried into the very swan that brought Lohengrin to Brabant. Lohengrin prays and in doing so is able to break the spell on Gottfried. Appalled, Ortrud collapses as the young duke steps on to the shore in human form, and the Grail dove now draws Lohengrin away in his boat. To the sound of general lamentation, Elsa sinks lifelessly in her brother's arms.

*(Translation: Stewart Spencer)*



---

CD 3

68'45

□ are eventually allayed by King Henry, who relieves the hero of all obligation towards Friedrich. But the latter whispers in Elsa's ear, telling her that her husband's identity may yet

be revealed on her wedding night if, as explained by Ortrud, he uses force. Elsa is again asked to make a choice before the assembled populace. Setting aside her doubts, she reaffirms her love for her bridegroom. To the sound of fanfares, the procession enters the minster.

Wolfgang Wagner hatte sich in seinen Inszenierungen wahrscheinlich niemals vollständig der intellektuellen Dominanz unterworfen, was ihm häufig zum Vorwurf gemacht worden war. Von Anfang seines Wirkens als Regisseur und Bühnenbildner in Bayreuth (*Lohengrin* 1953) standen seine Arbeiten im Schatten des Bruders, da er stets neben aller Abstraktion gleichwohl einem realis-

tisch fundierten Theaterspiel verbunden blieb. Seine *Lohengrin*-Produktion aus dem Jahr 1967 wurde unbeabsichtigt infolge der Ereignisse und unvorhersehbaren Wendungen zu etwas wie dem ‚Schlussstein‘ Neu-Bayreuths. In der öffentlichen und veröffentlichten Meinung fiel das Urteil über diesen *Lohengrin* sehr unterschiedlich aus: Wohlwollender Aufgeschlossenheit oder zumin-





dest unvoreingenommenen Ansichten der einen Rezensenten standen teils wehmütig Wielandvermissende, teils rigoros ablehnende Besprechungen gegenüber. Fakt war auf alle Fälle, dass die Premiere der Inszenierung am 21. Juli demonstrativ bejubelt wurde vom Publikum und bei nicht wenigen Besuchern offensichtlich den Eindruck hervorrief, „am Beginn einer Epoche“ zu stehen, die einen ganz neuen Abschnitt in der Festspielgeschichte bezeichnen würde. Man attestierte „dem Enkel des Meisters“, dass es ihm gelungen sei, „das wichtigste Bayreuther Problem zu lösen, nämlich: gleichzeitig werktreu und zeitnah zu sein.“ Gelobt

wurde der Regisseur dafür, dass er dem „Märchen“ im Werk wieder zu Geltung verhalf, ohne dabei in allzu krasse Romantik zu verfallen, dass er, wie es hieß, kein „hochgeistiges Mysterium“ vorstellte, sondern dem „Gemüt“ zu seinem Recht verhalf. Das Bühnenbild zeigte ein vielgestaltiges Achteck, variiert und ergänzt im zweiten und dritten Akt durch die Konkretisierung der jeweiligen Räume als Schlosshof und Brautgemach. Wolfgang Wagner zeigte den Mut zum Schwan (der, laut *Die Zeit*, den „Kopf des General de Gaulle“ trage) ebenso wie zum Spiel, das den Chor aus oratorischer Starre zu immerhin einiger Bewegung erlöste.

precedence over Elsa, arguing that the trial by ordeal may have been manipulated for his own ends by the unknown knight, who not only has no name but may also be without honour. Elsa's counterargument to the effect that the hero's actions speak for themselves is refuted with the charge of sorcery. The accused appears in the company of King Henry and puts

Ortrud in her place with a withering glance. [13] But as the couple is about to enter the minster, Friedrich confronts them and demands to know the stranger's name and standing. The knight replies that he is answerable only to Elsa, a response that fills her with dismay. [14] The strained atmosphere and paralysis.







9] As dawn breaks the menfolk of Brabant assemble. 10] The Herald apprises them of Friedrich's banishment and informs them that the unknown knight wishes to be known not as the Duke but as the Protector of Brabant. On the day after his wedding he will leave with them to fight the

Hungarians. Four of the Brabantine nobles are unhappy at this development, and Friedrich exploits their disaffection to win them over as allies. 11] The bridal procession approaches the minster. 12] On the steps leading up to the building, Ortrud scandalizes the company by insisting on

Beeindruckt waren manche Kritiker von der ausdrucksstarken Farbgebung auf der Bühne: Blau in verschiedenen Abstufungen und Silber, rote, grüne und zartblaue Gewänder, Elsa in reinem Weiß und Lohengrin silbern. Einer schrieb von der „suggestiven Beschwörung des blausilbernen Wunders“, die mit dieser Inszenierung erfolgreich geschehe. Anderen dagegen flößte die Inszenierung ausgesprochenes Missbehagen ein und sie monierten die „Rückkehr zum Konventionellen“, in der sie teilweise ein Abwenden vom revolutionären Impetus Wieland Wagners sahen und nun fürchteten, der „handfest anschauliche“ Stil Wolfgang Wagners könne die Aura der Mysterienspiele verdrängen. Die *Süddeutsche Zeitung* etwa warf dem Regisseur Konzeptionsarmut und Widersprüchlichkeit vor, „die Bühnenbilder waren verquält, wie absichtsvoll unschön, ja unverständlich.“ Ganz anders dagegen *Die Welt*, worin die Auseinandersetzung des Wagner-Enkels mit dem *Lohengrin* so beschrieben wurde: „Er tut dies mit dem kultivierten Geschmack des aufgeklärten Erben, der immer auch die kritische Distanz mitliefert, sich niemals an den schönen Schein, an das theatralische Pathos des Augenblicks verliert.“ In der Gesamtheit kritischer Beleuchtung blieben die Negativstimmen in einer Minderzahl gegenüber freundlicher Betrachtung und Bejahung des Gesehenen und Gehörten. Die *Neue Ruhr*

*Zeitung* lobte: „Es ist eine Inszenierung ohne jede Eitelkeit: Wolfgang Wagner inszeniert das Werk, nicht sich selbst. Er geht (...) einen eigenen Weg, nicht den der Konvention, eher der Tradition verbunden. Der Abstraktion zieht er den Realismus vor, aber es ist der Realismus des Märchens. Das Drama spielt sich zwischen Menschen ab, Elsa, Ortrud, Telramund sind nicht Träger von Ideen, sondern Frauen und Männer aus Fleisch und Blut, Lohengrin ein Märchenprinz, kein Gesandter einer überirdischen Macht.“ Unter der Überschrift „Einsamer Ritter in feindlicher Welt“ schilderte Martin Gregor-Dellin im *Fränkischen Tagblatt* Wolfgang Wagners „Grundidee: er sieht den Konflikt im Zusammenstoß des unirdischen Ritters Lohengrin mit einer Welt, der er sich verbinden will, die ihm aber fremd und feindlich bleiben muß.“ Von mehreren Seiten eine positive Würdigung erfuhr vor allem Wolfgang Wagners Bekenntnis zur Kontinuität in Bayreuth, zur Fortsetzung des unvermittelt und jäh abgebrochenen Schaffens seines Bruders, in dessen Mittelpunkt der Werkstatt-Gedanke gestanden hatte, das ‚work in progress‘. Hervorgehoben wurde gleichermaßen, dass der Regisseur des *Lohengrin* nicht etwa den Versuch einer Kopie der Produktion seines Bruders gemacht, vielmehr bewusst und akzentuiert seine eigenen Wege begangen habe.

Recht einhellig fiel in den zeitgenössischen Berichten die Bewertung der musikalischen und sängerischen Leistungen aus. „Am Pult des imponierend durchsichtig und wohlklingenden Festspielorchesters: Rudolf Kempe, der die *Lohengrin*-Partitur ganz von ihrer lyrischen Seite nahm. Die Ausgeglichenheit, Beseeltheit und Wärme dieses Musizierens suchen ihresgleichen; sie verbanden sich zum Eindruck so makelloser Schönheit, daß es eine Freude zu hören war.“ Oder an anderer Stelle, in den *Nürnberger Nachrichten*: „Großartig stützte Rudolf Kempes musikalische Auffassung den in vielem so wohlwollend romantischen Zug der Wolfgangischen Lohengrin-Deutung. Jungwagnerische Impulsivität lebte in den leuchtenden Farben des Orchesters, in den breit ausschwingenden melodischen Emphasen, in brausenden Streicher-Crescendi, im phantastischen rhythmischen Schwung der Bläserfanfaren. Dabei blieb Kempe stets in den Grenzen einer sozusagen symphonischen Kammermusikalität, besorgt um durchsichtige Struktur, um die klare Scheidung des tonalen Grundkolorits der Gralslänge und der finsternen Welt Ortruds, um die Polarität der bannenden musikdramatischen Aktion und der in Verklärung ruhenden Poesie.“ Rudolf Kempe, der mit Wolfgang Wagner bereits 1960 bei dessen *Ring des Nibelungen* zusammenarbeitete, liefere ihm „das lyrische Espressivo“



und musiziere „mit dem Festspielorchester weit substanzieller, als man das von ihm bisher auf dem grünen Hügel gewohnt war. Da ist Kraft, Farbe und Wohllaut (...)“ Kempe sei schlechthin ein „Wagnerdirigent der Weltklasse“. Nicht minder euphorische Beurteilungen ertete das ausgezeichnete und erlesene Solistenensemble, vom überragenden und frenetisch gefeierten Festspielchor unter Wilhelm Pitz ganz zu schweigen.

## Act Two

① Orchestral introduction

② Antwerp Castle at night. Celebrations are in progress inside the castle, while Ortrud and Friedrich, now outlawed, sit outside on the minster steps. Ortrud's refusal to leave the town provokes an outburst of anger and despair on Friedrich's part: it is entirely because of her that he has been dishonoured. ③ If he had married Ortrud and accused Elsa of fratricide, it was not because Elsa herself had admitted to the deed but because Ortrud had claimed to have witnessed it and prophesied that her ancient Frisian royal house would be restored to power. But Ortrud dismisses his suggestion that through his defeat God has exposed her as a liar.

④ She regains his trust by telling him that if the victorious knight has forbidden his future wife from asking him about his origins, it is because of a magic spell which also allowed him to turn the contest to his own advantage. Ortrud proposes two ways of regaining the initiative: either they can raise doubts in Elsa's mind, so that she breaks her promise not to ask the forbidden question; or they can cut off a part of the knight's

body – a fingertip will suffice. Ortrud tells the agitated Friedrich to calm down, and together they look forward to being avenged. ⑤ Elsa appears in the solar and blissfully thanks the breezes for not only bringing her her saviour and drying her tears but also for cooling her ardour. ⑥ But now, borne upon those same breezes, comes the piercing sound of Ortrud's voice complaining that she has never done Elsa any wrong. Captured by compassion, Elsa descends to ground level to admit Ortrud, who has been banished from the court. ⑦ Ortrud seizes the moment to invoke her heathen gods and call on them to avenge her. As the representative of the Germanic gods that have been profaned by Christianity, she believes that she is in the right even when deceiving others. ⑧ Elsa enters, and Ortrud thanks her for her forgiveness and for promising to obtain a pardon for Friedrich. But her thanks take the form of a warning that her bridegroom's refusal to answer her questions may itself pose a danger. Although unsettled by this, Elsa invites Ortrud into the castle so that they may both prepare for the bridal procession. Friedrich emerges from the shadows and rejoices at the imminent downfall of his mortal enemy.

ously been appointed her guardian by the old king but on hearing her confession had renounced his right to Elsa's hand and instead had married Ortrud, the daughter of the Frisian prince Radbod, whose family had once ruled Brabant. As a result, Friedrich now lays claim to the duchy of Brabant, at the same time asserting that Elsa had a motive for murdering her brother inasmuch as she wanted to rule the country illegally with a lover whose identity she has hitherto kept a closely guarded secret. Elsa is summoned. [4] Henry and the menfolk are unsettled not only by the sadness and innocence of her bearing but also by her failure to react to the charges laid against her. [5] She says only that in answer to her prayers a knight has appeared to her in a dream and that she now places her trust in him. Friedrich thinks that this merely reflects her infatuation with her lover and demands restitution. Elsa and Friedrich prepare to submit to divine judgement, which seems to King Henry to be the only sensible solution. [6] King Henry asks Elsa to name her champion, but she is unable to do so. Although she announces that her knight will receive her hand in marriage and with it the crown of the Duchy of Brabant, none of the Brabantine nobles is willing to fight on her behalf. [7] As the sun reaches its highest point, the Her-

ald calls on a knight to come forward and defend Elsa's honour, but no one responds to his call. Elsa demands that he repeats his appeal, but again there is no response. Only when Elsa raises an ardent prayer to heaven does the miracle occur. A small boat appears on the river. It is drawn by a wild swan and bears a knight in shining silver armour. [8] Reaching the shore, the knight bids farewell to the swan, then bows to the king and announces that he has come to champion Elsa's innocence. She repeats her promise to marry her saviour, but he responds by imposing a condition on her: she must never ask him where he has come from nor seek to know his name and lineage. Elsa promises to be faithful to him, and the stranger declares his love for her. [9] Friedrich, conversely, is told that he will be defeated in the ordeal. In spite of the misgivings of his followers, he will not be persuaded to change his mind. The arena is measured out. [10] The Herald announces the conditions under which the single combat is to be fought. [11] King Henry prays that right may prevail and all join him in expressing their trust in God. [12] The combat itself is soon over: the foreign knight quickly defeats Count Friedrich but spares his life, even though it is forfeit. Elsa, King Henry and the populace acclaim the God-sent victor and future Duke of Brabant.

Allein vier junge Bayreuth-Debütanten wies die Besetzung auf: Heather Harper hatte nach Meinung der Presse „einen Sopran von leidenschaftlichem Ausdruck“ und gab „eine sehr edle, sehr mädchenhaft empfindungsreiche und stimmlich beseelte Elsa“, voller „Reinheit und Süße“ und mit „reicher Ausstrahlungskraft“. Gerühmt wurde ihr „gelöst schwebender, unheimlich gepflegter“ Sopran, der „nahezu



alle Erwartungen“ erfülle, aber ebenso die „hohe dramatische Schlagkraft“. Karl Ridderbusch debütierte als König Heinrich und erhielt viel Lob für seine Gestaltung, denn er könne „aus dem Vollen schöpfen“, besitze „einen profunden, kernigen Baß, der klug geführt wird und mit dem Adel väterlicher Wärme angereichert ist“. Er überraschte „durch die Sicherheit seines Auftretens, durch die Kultur und Kraft seiner warmen Baßstimme und die vornehme Ruhe seines Spiels.“ Von mehreren Rezensenten als „die Entdeckung des Abends“ gefeiert wurde Donald McIntyre, der in Bayreuth erstmals als Telramund auftrat. Sein „dunkler metallischer Bariton“, markant und heldisch, machte bedeutenden und tiefen Eindruck, er sang „einen fesselnden Telramund, beherrschend von der Stimme her, glaubwürdig in der Charakterisierung, die das übliche Maß weit hinter sich ließ.“ McIntyre sei ein „Heldenbariton von ungewöhnlich vielseitiger, interessanter Stimmfärbung, der sich mit der intensiven Gestaltung der Partie in die erste Reihe der solistischen Möglichkeiten Bayreuths stellte.“ Er verstehe es, „mit betörenden stimmlichen Mitteln (...) dieser Gestalt tragisches Profil zu geben.“ Ein Sänger „mit präzisiertem, kraftvoll konturiertem und erfreulich unsentimentalem Bariton, bei dem die Töne eifernder Leidenschaft über die der Verzweiflung hörbar dominierten.“ Der vierte Bayreuth-Debü-

tant schließlich war Thomas Tipton als „baßgewaltiger“ Heerrufer, der „kräftig und vernünftig“, „mit lyrischer Emphase“ sang und insgesamt eine „eindrucksvolle Leistung“ bot, indem er „mit der dunklen Stärke und Weite sei-



nes Baritons“ überzeugte. Grace Hoffman, die bereits seit 1957 bei den Festspielen mitwirkte, „sang die Ortrud fast zu schön“, wie bemerkt wurde, ganz besonders seien an ihr „dramatische

Begabung und darstellerische Intelligenz zu bewundern“, sie sei „grandios“. „Mit prachtvoll dramatischer Allüre dominiert Grace Hoffman als Ortrud, ohne das Intrigante zu forcieren, um so mehr die ebenso weiche wie kernige Fülle ihres herrlichen Organs in die Waagschale werfend“, hieß es voll rückhaltloser Bewunderung.

Was die Besetzung der Titelfigur des Werks betraf, stand die Aufführungsserie 1967 allerdings unter einem besonderen Unstern, denn in acht Vorstellungen sangen fünf verschiedene Tenöre den Lohengrin, ein Unikat der Festspielgeschichte: Sándor Kónya erkrankte bald nach der Premiere, in der bereits seine Indisposition bemerkt und bedauert worden war, er wurde ersetzt durch James King, danach durch Jess Thomas und Hermin Esser (der ansonsten in dieser Inszenierung den 2. Edlen gab!) sowie schließlich noch durch Jean Cox. James King, darüber war man sich einig, „machte die Wiederholung zu einer neuerlichen Premiere. Seine Stimme, tief unten angesetzt und von fülliger Farbe, hat die Spannweite vom butterweichen lyrischen bis zum metallischen Heldentenor.“ Begeisterung kam auf über sein „unverbrauchtes Material“, über seine „Weichheit in der Lyrik und Durchschlagskraft in der Dramatik (bei packendem Spiel)“. Er sei „ein Glücksfall“: „Glänzende Erscheinung paart sich bei ihm mit einem



## Synopsis

---

CD 1

62'32

---

Ⓜ Prelude

### Act One

Antwerp in the first half of the 10th

century. Ⓜ King Henry the Fowler has come to Antwerp to review his troops on the banks of the Scheldt and assure himself of Brabant's allegiance in his defensive war against the Hungarians. But first he has to sit in judgement. Ⓜ Count Friedrich von Telramund accuses Elsa, the daughter of the late Duke of Brabant, of fratricide, claiming that she has already admitted to her guilt. Friedrich had previ-



fyingly unsentimental baritone voice in which the note of fanatical passion prevailed over that of craven despair". The fourth Bayreuth debutant was Thomas Tipton, a "vocally heavy-weight" Herald, who sang "powerfully and intelligently" "with lyrical weight" and offered an "impressive performance" thanks to the "dark strength of his baritone voice". Grace Hoffman had been appearing in Bayreuth since 1957. Her singing was said to be "almost too beautiful for Ortrud", but she was admired for her "dramatic gifts and for her intelligence as an actress", resulting in an altogether "magnificent" performance. "With her superbly dramatic bearing, Grace Hoffman dominates the stage as Ortrud, without overplaying the element of intrigue," wrote one critic, unreserved in his admiration of a performance "to which she brought the whole weight of her glorious voice, a voice both well-centred and at the same time soft-edged".

Only in respect of the work's titular hero could the 1967 run of performances be said to be ill-starred, for five different tenors were heard in the course of the summer's eight performances, a record unique in the Festival's history: Sándor Kónya fell ill soon after the opening night, when an announcement had already had to be made regretting his indisposition.

He was replaced first by James King and then by Jess Thomas, Hermin Esser, who was otherwise singing the Second Nobleman in this production, and finally Jean Cox. It was generally agreed that James King "turned the second performance into another first night. Starting in its lowest register, his voice is full-toned and retains its colour throughout a range that extends from that of a sweet-toned lyric tenor to that of a heldentenor with real metal in his voice". There was enthusiasm for his "fresh and unspoilt" singing, for his "silky softness in the more lyrical passages and penetration in the more dramatic ones, while his acting was never less than thrilling". It was "a real piece of luck" that the Bayreuth audience was able to hear him: "A radiant appearance is coupled with a wonderfully bright-toned, heroic tenor voice that is expressive without ever sounding schmaltzy," King took over the part at three hours' notice and proved an outstanding success: "Avoiding all pathos, King turned the Grail Narration into a true high point of the action, bringing to it the brilliance of a transfigured, radiant A major that stood out all the more powerfully against the dark forces that are all around it." By the end of the evening, there were ovations all round, especially for James King.

wunderbar hellen, heldischen Tenor, der ausdrucksvoll ist, ohne zu schnulzen.“ King hatte die Partie innerhalb von drei Stunden übernommen und reüssierte überwältigend: „King, allem



Pathos abhold, machte die Grauserzählung zu einer wirklichen Überhöhung im Glanz eines verklärten, leuchtenden A-Dur, das sich von den dunklen Mächte (...) um so nachhaltiger abhob.“ Die Resonanz der Auf-führung war lebhaft und steigerte sich bis zum Schluss zu großen Ovationen, vor allem für James King.

*Peter Emmerich*

## Handlung

CD 1

62'32

1 Vorspiel

### Erster Aufzug

Antwerpen in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts. 2 König Heinrich der Vogler, auf Heerschau, versichert sich Brabants Gefolgschaft für den Verteidigungskrieg des deutschen Reiches gegen die Ungarn. Am Ufer der Schelde muss er jedoch zunächst Gericht halten: 3 Denn Graf Friedrich von Telramund klagt die Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, Elsa, des Brudermordes an, den diese Friedrich überdies bereits gestanden haben soll. Friedrich, vom alten Herzog als Vormund eingesetzt, hat daraufhin seinem Recht auf Elsas Hand entsagt und Ortrud gehehlicht, Tochter des friesischen Fürsten Radbod, dessen Geschlecht einst selbst in Brabant das Regiment führte. Unter diesen Umständen erhebt Friedrich nun seinerseits Anspruch auf das Herzogtum, zumal er Elsa als Motiv für den Mord unterstellt, unrechtmäßig mit einem bisher geheim gehaltenen Liebhaber herrschen zu wollen. Elsa wird gerufen. 4 Mit ihrer unschuldigen und traurigen Erscheinung rufft sie beim König und den Männern ebenso Verunsicherung



hervor wie mit ihrer apathischen Reaktion auf die Klage. [5] Auf ihre Gebete hin sei ihr im Traum ein Ritter erschienen, dem sie sich voller Zuversicht anvertrauen wolle. Friedrich glaubt darin Schwärmerei für den Liebhaber zu erkennen und fordert Genugtuung. Elsa und Friedrich stellen sich dem Gottesgericht, das dem König als einzig sinnvolle Lösung erscheint. [6] Vom König befragt, kann Elsa jedoch keinen Ritter nennen, der für sie gegen Friedrich

antreten soll. Bei Brabants Edlen findet Elsas Ankündigung, der Streiter erlange ihre Hand und die herzogliche Krone, kein Gehör. [7] In der Mittagssonne lässt der Heerrufer seine Stimme durch die Lande schallen, ohne dass sich ein Kämpfer für Elsa stellt. Nachdem Elsa den König zu einem zweiten Ruf bewegen kann und sie ein inbrünstiges Gebet zum Himmel schickt, geschieht das Wunder: Auf dem Fluss nähert sich ein Nachen, gezogen von einem wil-

matic force". Other critics praised her "freedom above the stove" and an "uncommonly well-schooled" voice that "met practically all the demands of the part" and revealed "great dramatic power". Karl Ridderbusch was singing King Henry for the first time at Bayreuth and was much praised for a performance that "drew on unlimited reserves". "His powerful basso profundo" was "intelligently used and invested with the nobility of paternal warmth". He surprised at least one critic "with the assurance of his performance, the power of his warm and cultivated bass and the aristocratic poise of his acting". Several critics hailed Donald McIntyre as "the discovery of the evening". He was appearing in Bayreuth for the first time as Telramund. His "dark and metallic baritone" was said to be striking and heroic, leaving a profound impression on his listeners. His Telramund was described as "gripping": it was "vocally dominating and credible in terms of a characterization far above the norm". Here was a "heroic baritone with an unusually interesting and varied colour which, coupled with the intensity of his acting, placed him in the front rank of Bayreuth's soloists". He succeeded in "investing the figure with a tragic dimension thanks to the dazzling vocal resources at his disposal". He was a "singer with a well-focused, clearly contoured and grati-



in the broad curves of the melodic lines, in the ringing string crescendos and in the fantastic rhythmic verve of the wind fanfares. At the same time Kempe always remained within the bounds of what might be termed a symphonic approach to chamber music, concerned, as he was, for transparent textures and not only for a clear distinction between the basic tonal colour of the sound world of the Grail and the darker world of Ortrud but also for the polarity between the thrilling action of the music drama and the poetry that is to be found in the work's moments of transfiguration." Kempe, who had first worked with Wolfgang on his 1960 *Ring*, was said to have provided him with a "lyrical espressivo" and to have produced "far more substantial sonorities with the Festival orchestra than we have previously been used to hearing from him on the Green Hill. Here there was power, colour and mellifluousness." Kempe was "a world-class Wagner conductor". The well-chosen and distinguished team of singers garnered no less euphoric reviews, while the plaudits for Wilhelm Pitz's outstanding chorus were nothing if not ecstatic.

The cast included no fewer than four young singers making their Bayreuth débuts. As Elsa, Heather Harper was said to have a "passionately expres-



sive soprano voice", bringing "great nobility and a young woman's emotions" to her "vocally inspired" reading of the role. Her interpretation was said to be remarkable for its "purity and sweetness" and also for its "charis-

den Schwan, in dem ein Ritter in glänzender Silberrüstung steht. [8] Am Ufer angelangt, verabschiedet sich der Ritter zunächst von dem Tier, um sich dann vor dem König zu verneigen und



sein Eintreten für Elsas Unschuld zu verkünden. An Elsas Erneuerung ihres Eheversprechens für den Retter knüpft er aber eine Bedingung: Sie darf ihn nie

nach Herkunft, Name und Abstammung fragen. Auf Elsas Treuegelöbnis hin folgt die Liebeserklärung des Fremden. [9] Dem Kläger Friedrich kündigt er dagegen die Niederlage vor dem Gericht an. Friedrich lässt sich auch von den Bedenken seiner Gefolgsleute nicht umstimmen. Der Kampfplatz wird abgemessen. [10] Vom Heerrufer instruiert [11] und vom König im Gebet vereint, verleihen alle ihrer Zuversicht Ausdruck. [12] Der Kampf selbst ist von kurzer Dauer: Rasch überwältigt der fremde Ritter den Grafen Friedrich, schenkt ihm aber das eigentlich verwirkte Leben. Elsa, König und Volk jubeln den gottgesandten Sieger und künftigen Herzog.

---

CD 2

76'32

---

## Zweiter Aufzug

[1] Orchestervorspiel

[2] Nachts in der Burg von Antwerpen. Während im Palast ein Freudenfest im Gange ist, sitzen Friedrich und Ortrud, nunmehr geächtet, auf den Stufen des Münsters. Die Weigerung Ortruds, die Stadt zu verlassen, löst einen Ausbruch des Zorns und der Verzweiflung bei Friedrich aus: Nur wegen ihr habe er die Ehre verloren. [3] Kein Geständ-

nis von Elsa, sondern Ortrud als angebliche Augenzeugin des Brudermordes und ihre Prophezeiung, ihr altes friesisches Fürstengeschlecht werde wieder an die Macht kommen, habe ihn bewogen, sie zur Frau zu nehmen und die Klage gegen Elsa zu erheben. Seine Deutung der Geschehnisse, nach der Gott sie durch seine Niederlage als Lügnerin bloßgestellt hat, lässt Ortrud nicht gelten. [4] Sie gewinnt Friedrichs Vertrauen zurück, indem sie ihm den Verdacht nahelegt, das Frageverbot des siegreichen Schwanenritters an seine zukünftige Frau sei Teil eines Zaubers, mit dem er den Kampf zu seinen Gunsten manipulieren konnte. Zwei Mittel stellt Ortrud in Aussicht, das Blatt noch zu wenden: Zweifel bei Elsa zu erwecken, auf dass sie das Frageverbot breche, oder dem Leib des Ritters ein kleines Glied abzuschlagen, und sei es nur des Fingers Spitze. Den aufgebracht Friedrich mahnt Ortrud zur Ruhe und beschwört gemeinsam mit ihm die Macht der Rache. [5] Auf dem Söller erscheint Elsa, überselig den Lüften Dank abstattend, die ihr nicht nur den Retter gebracht und ihre Tränen getrocknet haben, sondern auch ihrer Liebesglut Kühlung verschaffen. [6] Doch nun tragen sie zu Elsa Ortruds schneidende Stimme und Klage, sie habe der Glücklichen doch nie etwas Böses getan, herauf. Von Mitleid erfasst macht sich Elsa auf den Weg nach unten, der vom Hofe Verstoßenen Einlass

zu gewähren. [7] Diesen Moment nutzt Ortrud zu einem heidnischen Rachegebet. Als Prophetin der vom Christentum entweihten germanischen Götter sieht sie sich auch als Betrügerin noch im Recht. [8] Für Elsas Vergebung und Versprechen, Gnade für Friedrich erwirken zu wollen, bedankt sich Ortrud, indem sie Elsa vor möglichen Gefahren warnt, die sich hinter dem Frageverbot ihres Bräutigams verbergen könnten. Elsa, wiewohl verunsichert, bittet Ortrud ins Haus, damit sie sich beide für den Brautzug schmücken können. Friedrich tritt aus dem Schatzen und frohlockt angesichts des nahenden Sturzes seines Todfeindes.

[9] Im Morgengrauen versammeln sich die Männer von Brabant. [10] Der Heerführer setzt sie nicht nur über Friedrichs Ächtung in Kenntnis, sondern auch darüber, dass der unbekannte Ritter nicht als Herzog, sondern als Schützer von Brabant mit ihnen am Tag nach der Hochzeit in den Kampf gegen die Ungarn ziehen will. Den Unmut von vier Edlen darüber nutzt Friedrich unbemerkt, um diese als Verbündete zu gewinnen. [11] Der Brautzug naht sich dem Münster, [12] als Ortrud auf der Kirchentreppe für einen Eklat sorgt: Nicht Elsa, sondern ihr gebühre der Vortritt, da das Gottesgericht von einem Namen- und womöglich Ehrlosen missbraucht worden sei. Elsas Argument, die Taten des Helden sprächen für sich, setzt Or-

gued, approached the opera "with the cultured taste of the enlightened heir who continues to offer a sense of critical distance and refuses to be waylaid by beautiful appearances or by the theatrical pathos of the moment". In general, the voices critical of the production were in a minority: most of the reviewers adopted an indulgent attitude to what they saw and heard and gave it their approval. The *Neue Ruhr Zeitung*, for example, wrote that "It is a production totally lacking in vanity: Wolfgang Wagner stages the work rather than seeing it as a vehicle for his own self-promotion. He goes his own way, which is not the way of convention, for all that it is indebted to tradition. He prefers realism to abstraction, but it is the realism of the fairytale. The drama unfolds between real people: Elsa, Ortrud and Telramund do not represent ideas but are men and women of flesh and blood, while Lohengrin is a fairytale prince, not the emissary of some supernatural power." Under the heading "A Lonely Knight in a Hostile World", Martin Gregor-Dellin described Wolfgang Wagner's basic idea in the *Fränkisches Tagblatt*: "He sees the conflict in the clash between the unearthly knight Lohengrin and a world which he wants to enter but which is bound to remain alien and hostile to him." Above all, commentators reacted positively to Wolfgang's

profession of faith in the continuity of the Bayreuth tradition: he was, he said, continuing the work of his brother, which had been suddenly and brutally interrupted but which was centred on the idea of Bayreuth as a workshop – each production was a "work in progress". Reviewers also stressed that Wolfgang was not simply copying his brother's production style but was deliberately going his own way and adding an emphasis that was uniquely his own.

Contemporary reports were unanimous in their assessment of the production's musical values and of the contribution of the singers: "At the helm of the impressively translucent Festival orchestra, which has rarely sounded more beautiful, was Rudolf Kempe, who approached the score from its lyrical side. The balance, the inspired soulfulness and the warmth of the music-making were all without precedent, consorting to produce the impression of such flawless beauty that it was a real pleasure to hear it." Elsewhere, in the *Nürnberger Nachrichten*, we read: "Rudolf Kempe's musical interpretation provided magnificent support for what in many respects was the gratifyingly Romantic thrust of Wolfgang Wagner's production. The impulsiveness of the young Wagner found vibrant expression in the orchestra's radiant colours,



rious unforeseen vicissitudes that had preceded it, his 1967 production of *Lohengrin* became – unintentionally – a kind of epitaph to New Bayreuth. Public and press reactions to the production were extremely mixed, well-intentioned open-mindedness or at least a lack of prejudice being offset by other reviews which, lamenting Wieland's passing, were often extraordinarily dismissive. Even so, it remains a fact that the opening night on 21 July was demonstratively acclaimed by the audience, not a few of whom clearly felt that they were standing – or at least sitting – on the verge of a new era and that this new era would mark a whole new period in the history of the Bayreuth Festival. The "Master's grandson" was said to have "solved Bayreuth's most pressing problem and reconciled fidelity to the work with an awareness of the need for contemporary relevance". The critics had particular praise for the fact that Wolfgang had restored the work's "fairytale" element without lapsing into unduly crass Romanticism. What he had staged was no "ultra-spiritual mystery play". Rather he had rediscovered its "soul". The sets were octagonal in design, a polymorphous image that acquired a more concrete aspect in the second and third acts, which represented a castle courtyard and a bridal chamber respectively. Wolfgang

also had the courage to present the swan onstage, even if the critic of *Die Zeit* claimed that it "had the head of General de Gaulle". And he also encouraged the chorus to abandon its oratorio-like inactivity and engage in minimal movements.

Many of the critics were impressed by the powerfully expressive use of colour onstage: silver and various shades of blue and, for the costumes, red, green and light blue. Elsa was dressed in pure white, *Lohengrin* in silver. One critic referred to the "suggestive evocation of a blue-and-silver miracle" that the production successfully conjured up. But others made no secret of their displeasure of a production that was said to represent a "return to convention" and, as such, to imply a rejection of Wieland's revolutionary drive. Wolfgang's "solidly illustrative" style could, they feared, supplant the aura of a mystery play that they associated with his brother's productions. The *Süddeutsche Zeitung*, for example, accused the director of a lack of imagination and a contradictory approach, complaining that "the sets were extremely laboured and almost intentionally ugly and, indeed, meaningless". *Die Welt*, conversely, adopted a very different attitude, describing Wolfgang's engagement with the work in entirely positive terms: Wolfgang, the critic ar-



trud den Vorwurf der Zauberei entgegen. Da erscheint der Beschuldigte mit dem König und weist Ortrud mit einem bannenden Blick in die Schranken. <sup>[13]</sup> Beim Versuch des Brautpaars, gemeinsam das Münster zu betreten, stellt sich ihnen nun todesmutig Fried-

rich in den Weg und fragt seinen Kontrahenten aus dem Gottesgericht nach Namen, Stand und Ehre. Der so Befragte entgegnet, Antwort wäre er nur Elsa schuldig, was bei ihr tiefe Bestürzung hervorruft. <sup>[14]</sup> Die Erstarrung und Anspannung aller

□ löst der König auf, indem er den Helden aus der Verantwortung gegenüber Friedrich nimmt. Doch dieser flüstert Elsa zu, in der Brautnacht könne

die Identität des Gatten enthüllt werden, mit seiner Hilfe auf dem von Ortrud erklärten gewaltsamen Weg. Von ihrem Bräutigam noch einmal öffentlich vor die Wahl gestellt, die Frage an ihn zu richten, ordnet Elsa ihrer Liebe den Zweifel unter. Der Hochzeitszug zieht unter Fanfaren ins Münster.



It seems unlikely that in his own productions Wolfgang Wagner ever fully succumbed to the intellectual dominance for which he was often criticized. Starting with his first Bayreuth production of *Lohengrin* in 1953, when

he also designed his own sets, his work was regularly overshadowed by that of his brother, not least because, its reliance on abstraction notwithstanding, it remained indebted to a realistic style of acting. As a result of the va-





by consigning it to the lumber-room of history. Even today, after an interval of half a century, the exceptional rigour and the passionate coolness of the images associated with these productions bespeaks a classical beauty that none the less creates an impression of strangeness and inviolability in the elegant harmonies and the symbolism of the blocking of the characters. Wieland Wagner's death

was more than just the premature demise of an undoubtedly major artist, for it also made it strikingly apparent that, for all its fascination as a project, New Bayreuth had itself reached a point of no return and arguably even gone beyond that point, demanding that a break be made and heralding a new age of alternative aesthetic ideas that helped in no small way to re-energize the Bayreuth Festival.



### 3. Aufzug

#### 2 Vorspiel

3 Unter feierlichen Klängen geleiten König und Gefolge das frisch getraute Paar in sein Brautgemach. 4 Alleingelassen preisen beide nur kurz das gemeinsame Glück, dann nimmt das Schicksal seinen Lauf. 5 Erst mischt sich in Elsas Liebesbeteuerungen Enttäuschung, den Geliebten nicht zärtlich beim Namen nennen zu können, dann Sorge und schließlich Misstrauen vor möglichem Unheil hinter dem Geheimnis. 6 Andeutungen, dass ihm Elsas

Liebe kein hartes Los, sondern vielmehr höchstes Glück bescheren muss, treiben Elsa schließlich zum Äußersten: 7 Aus Angst, diesem Anspruch nicht gewachsen zu sein und den Gatten früher oder später zu verlieren, stellt Elsa die verhängnisvolle Frage. Den hereinstürzenden Friedrich erschlägt der Schwannritter. Dann brechen Elsa und er getrennt auf, um vor den König zu treten.

8 – 9 Wiederum am Ufer der Schelde rüsten der König und die Männer zum Aufbruch. 10 Plötzlich tragen die vier brabantischen Edlen den toten Friedrich herbei, gebeugten Hauptes



naht Elsa und zuletzt ihr Mann, um doppelte Klage zu erheben, anstatt mit in den Kampf gegen die Ungarn zu ziehen. Über Friedrichs Überfall ist rasch Gericht gehalten, doch für Elsas Vergehen gibt es nur eine Strafe: die Antwort des Gralsritters Lohengrin, Sohn Parzivals, [1] als der sich der Held zu erkennen gibt, und der nun verpflichtet ist, zum Gral zurückzukehren. [2] Schon naht der Schwan unter dem Entsetzen der Menge und Elsas, [3] von Lohengrin wehmütig begrüßt. Er nimmt Abschied von Elsa und überreicht ihr Horn, Schwert und Ring für den tot ge-

glaubten Bruder Gottfried, der binnen Jahresfrist zurückkehren soll. Da stürmt triumphierend Ortrud heran und verkündet, sie sei es gewesen, die Gottfried in just den Schwan verwandelt habe, der Lohengrin nach Brabant gebracht hat. Lohengrin gelingt es, in einem Gebet den Zauber zu lösen. Unter den Augen der entsetzt zusammenbrechenden Ortrud tritt der junge Herzog in seiner menschlichen Gestalt an Land, während die Gralstaube an seiner statt Lohengrin in seinem Kahn davonzieht. Unter den Wehklagen aller stirbt Elsa in den Armen des Bruders.

## “A Lonely Knight in a Hostile World”

In the history of New Bayreuth, the 1967 Festival marked a profound and important break, for this was a transitional year following the death of Wieland Wagner, who had run the Festival conjointly with his brother Wolfgang since 1951. From 1967 until 2008 Wolfgang then ran the Festival on his own. Wieland had not yet turned fifty when he died in October 1966, leaving his brother – his junior by two years – to confront the enormous challenge of keeping the Festival afloat artistically, financially and logistically. The trend in Wagner productions that is now summed up by the term “New Bayreuth” had begun in 1951, acquiring an increasingly clear and distinctive look that has gone down in the annals of theatre history. Even now Wieland’s productions continue to be discussed in tones of reverential awe and regarded as unparalleled masterpieces notable for their rigorous rejection of all unnecessary details, their single-minded aim being to explore and lay bare the dramatic nub of the action and the psychological and human essence of the characters and to stage all of this as vividly and as memorably as possible.

This process of clearing the stage of all the superfluous-seeming appurte-

nances of a theatre of illusion typical of an earlier age was popularly summed up in the expression “Entrümpelung”, a term normally used for clearing out accumulated lumber from attics. As practised in Bayreuth in the 1950s and 1960s, it led to a profound revolution in the performance and reception of Wagner’s works, works dangerously contaminated above all by National Socialist ideology and by the close association between Hitler on the one hand and Wagner and Bayreuth on the other. It was to this radical break with familiar ways of looking at Wagner’s works and to the rigorous concentration on a limited number of potent symbols as well as to the determination to free these works from traditional clichés and from what Thomas Mann called their “cave-bear ultra-nationalism”, coupled with an intelligent and contemporary reinterpretation of their underlying meaning, that Bayreuth owed its rebirth and reinvigoration in the wake of the Second World War, with all its devastating consequences. The fact that this insistence on the works’ universal humanity can also be seen as an attempt to suppress the past is, of course, the other side of the New Bayreuth coin. In the process the post-war Festival created a new myth by invalidating the old one and



# DISKOGRAPHIE BAYREUTHER FESTSPIELE

- 1951 Beethoven · 9. Symphonie  
Schwarzkopf · Höngen · Hopf · Edelman  
Furtwängler C 754 081
- 1952 Tristan und Isolde; Mödl · Vinay · Malaniuk  
Hotter · Weber; Karajan C 603 033
- 1953 Der Ring des Nibelungen; Varnay · Resnik  
Malaniuk · Ilosvay · Hotter · Windgassen  
Vinay · Neidlinger · Greindl · Uhde · Weber  
Kuën · Witte; Krauss C 809 113
- 1955 Tannhäuser; Brouwenstijn · Windgassen  
Fischer-Dieskau · Greindl; Cluytens C 643 043
- 1955 Der fliegende Holländer; Varnay · Uhde  
Weber · Windgassen; Knappertsbusch C 692 092
- 1956 Der Ring des Nibelungen; Varnay · Brouwenstijn  
Madeira · Milinkovic · Hotter · Windgassen  
Suthaus · Neidlinger · Greindl · Uhde · Mill  
Kuën · Traxel; Knappertsbusch C 660 513
- 1959 Lohengrin; Crass · Kónya · Grümmer  
Blanc · Gorr · Waechter; Matačić C 691 063
- 1964 Parsifal; Vickers · Ericson · Stewart  
Hotter · Neidlinger; Knappertsbusch C 690 074
- 1968 Die Meistersinger von Nürnberg; Jones, Martin  
Adam · Kmentt · Hemsley · Esser  
Ridderbusch; Böhm C 753 084



C 850 113 D

In seinem letzten Jahr auf dem Grünen Hügel war Rudolf Kempe vollkommen auf die akustischen Besonderheiten eingestellt: ein *Lohengrin* von äußerster klanglicher Delikatesse – und mit durchwegs gegläuckten Sangerdebuts.

In his final year on the Green Hill, Rudolf Kempe was completely attuned to the theatre's special acoustics: here is a *Lohengrin* of supremely subtle sonorities, with several singers making their hugely successful house debuts.

Pour sa dernière année sur la Colline verte, Rudolf Kempe matrisa parfaitement l'acoustique si dlicate du Festspielhaus. Le résultat fut un *Lohengrin* d'un extrme raffinement sonore – plusieurs solistes y faisant de fracassants debuts.

ORFEO

Richard Wagner  
BAYREUTHER FESTSPIELE

# Richard Wagner **Lohengrin**

Romantische Oper in drei Aufzgen

Konig Heinrich **Karl Ridderbusch**

Lohengrin **James King**

Elsa von Brabant **Heather Harper**

Friedrich von Telramund

**Donald McIntyre**

Ortrud **Grace Hoffman**

Heerrufer **Thomas Tipton**

Vier brabantische Edle

**Horst Hoffmann · Hermin Esser**

**Dieter Slembeck · Heinz Feldhoff**

Chor und Orchester  
der Bayreuther Festspiele


Rudolf **Kempe**

Deutscher Text beiliegend · English text enclosed · Texte en français  l'intérieur

Herausgegeben von den Bayreuther Festspielen  
Originalaufnahme des Bayerischen Rundfunks  
Festspielhaus Bayreuth 30. Juli 1967



C 850 113 D  
3 CD (207'54) · STEREO  
DIGITALLY REMASTERED  
Made in Germany

  2011 ORFEO International  
Music GmbH, München  
Trademark(s) Registered   
[www.orfeo-international.com](http://www.orfeo-international.com)

